

DANS L'ATELIER DE JULIAN SCHNABEL

Line heure en compagnie de Julian Schnabel, qui pour Art Media Agency revient sur son parcours, la série des *Plate Paintings*, la surface et la matière, le cinéma, le soleil et les ombres... Rencontre à Manhattan.

Ne en 1951 à New York, ville dans laquelle il vit toujours, Julien Schnabel conserve cette réputation d'artiste indiscipliné. Remarque très tôt par la critique, mais ne voulant se figer dans aucune figure stylistique, il se fait également connaître du grand public, en 1996, avec son film *Basquiat*. Depuis, il continue à peindre, sculpter ou réaliser des longs métrages, quand il ne surfe pas non loin de sa villa de Montauk. Julian Schnabel est également architecte d'intérieur. C'est d'ailleurs dans son palais vénitien du West Village, à New York, qu'il nous reçoit. Au cœur du Palazzo Chupi, dans lequel l'artiste a installé son atelier et son appartement. Vue sur l'Hudson.

Au tout début de votre carrière, dans les années 1970, avez-vous eu l'impression d'être proche de mouvements européens comme la Trans-avant-garde italienne ? On peut le penser formellement, mais connaissiez-vous les artistes qui la constituaient, tels Francesco Clémente, Sandra Chia, Enzo Cucchi ou Mimmo Paladino ?

En 1982, quand Harald Szeemann assurait le commissariat de l'exposition « Settore Arti Visive », à laquelle j'ai participé à la Biennale de Venise, Francesco Clémente en était l'un des artistes. J'ai pu ensuite le revoir quand Jean-Christophe Ammann nous a exposés à Bâle, en compagnie d'Enzo Cucchi ou de Sandra Chia, et nous avons commencé à nous côtoyer. J'aimais particulièrement le travail de Clémente, notamment à cette période-là, et nous sommes ensuite devenus amis, mais avant cette rencontre, je ne savais pas qui étaient ces artistes.

L'époque était également celle de l'art post-conceptuel et minimal. Y avait-il donc chez vous une réaction à cela ? Voulez-vous faire du *Bad painting*, comme on a pu définir cette tendance par la suite ?

En effet, c'est un terme que l'on a créé après - comme celui de *neo* ou de *postimpressionnisme* - et qui a permis de regrouper des artistes ensemble, peut-être avec Georg Baselitz comme figure de proue. Il était plus âgé que moi de dix ans, mais nous avons été montres ensemble, notamment à l'exposition « A New Spirit in Painting », à la Royal Academy of Arts de Londres, puis il y a eu « Zeitgeist » au Martin-Gropius-Bau de Berlin, avec un groupe d'artistes internationaux qui ont souvent été présentes ensemble. Mais dans les années 1970, je vivais à New York et je peignais de manière spontanée, tandis que la période était plutôt à l'art conceptuel ou à la performance, ce qui pouvait assimiler mon style à un goût du passé.

Pour autant, vous êtes remarqué avant même vos 30 ans...

J'étais radicalement différent des autres, mais ce n'était pas dans une forme de réaction, car ce n'est pas comme cela que je réagis, que ce soit en tant qu'artiste ou en tant qu'homme. Pour moi, l'art ne vient pas nécessairement de l'art, mais du fait d'avoir une vie bien remplie. En 1974, j'ai également rencontré Mimmo Paladino, puis Sigmar Polke, qui venaient me voir à l'atelier. Par ces connections allemandes, j'ai eu en 1978 une exposition à la December Gallery de Düsseldorf. D'ailleurs, les galeries s'étaient trompées quant à la date du vernissage et les seuls à y avoir

assisté ont été mes plus proches, soit Sigmar Polke, Ina Schabert et sa femme. Puis, j'ai en effet bénéficié d'un *solo show* à la Taie Gallery de Londres, en 1983, un autre au Stedehjk Muséum d'Amsterdam la même année et, en 1985, j'étais exposé à la Biennale de Paris. J'ai toujours eu des critiques très enthousiastes qui me suivaient, tandis que d'autres se demandaient pourquoi je recevais autant d'attention.

En 1978, vous avez débuté les *Plate Paintings*. Vous y êtes revenu pour une deuxième série, de 1981 à 1986, et vous y travaillez à nouveau. En quoi est-ce important de revenir, voire de relire, votre propre corpus ?

Quand j'ai réalisé la première pièce, bien entendu, il ne s'agissait pas d'une série, dont le propre est de se constituer petit à petit. Si vous regardez également ici, dans l'atelier, j'ai créé quatre *Lobster Girl*, dont les dernières datent de l'an passé. L'idée m'en était venue un jour où j'étais dans le restaurant d'un marché aux poissons et que j'avais vu une affiche, collée sur un réfrigérateur, d'une fille avec un homard. J'ai donc

RENCONTRE

Julien Schnabel

produit une peinture d'une peinture.. Les *Plate Paintings*, que j'ai reprises récemment, ont été influencées par l'observation des roses que j'ai chez moi, puis à la suite de ma visite au cimetière d'Auvers-sur-Oise, où Van Gogh est enterré. J'ai alors réalisé que les débris d'assiettes ressemblaient à des feuilles, ce qui était différent des premières œuvres dans lesquelles seul comptait le fait de rompre la surface. Quand je poursuis un travail, je le fais jusqu'à ce que je perçoive qu'il est épuisé.

Vous parlez de la surface. N'est-elle pas le sujet majeur de votre œuvre, avec la matière ? De ce fait, peut-on dire que vos peintures ne sont pas narratives ? Vous avez d'ailleurs dit un jour qu'elles étaient « muettes »...

Même si une histoire accompagne la peinture, cette dernière n'en est jamais une illustration linéaire. Quand j'étais gamin, un professeur d'art m'avait dit : « Tu penses de manière littérale et non visuellement ». Je n'ai pas bien vu de quoi il parlait, mais j'y ai repensé pendant 45 ans et aujourd'hui je comprends qu'une peinture visuelle est ce que vous reconnaissez immédiatement, ou pas, existant sur une même horizontale... Si je reviens, par exemple, sur la fille et le homard, cela m'est égal que vous connaissiez l'histoire ou non. La couleur rouge évolue, tandis que le blanc devient de l'eau ou, à l'inverse, me permet de dessiner les jambes avec une certaine matérialité. Cela porte uniquement sur la peinture. Comment peindre et quoi représenter.

Le lien se fait-il alors dans le geste ? Cette attention à la surface de la toile s'envisage-t-elle dans un rapport charnel, corporel ?

Je développe un très large éventail de travail de peinture. Parfois, je ressens le besoin de réaliser comme une structure, alors qu'à d'autres moments je trouve un tissu quelconque et appose du spray, avant de représenter une femme, ou bien je laisse couler de l'encre... C'est une fois qu'elles sont achevées que j'essaie de faire en sorte que mes œuvres fonctionnent bien entre elles. Au moment de la conception, c'est très intuitif et il est vrai que j'emploie la peinture comme une peau. Mes œuvres sont très physiques et comme je passe beaucoup de temps dans l'eau à surfer, beaucoup d'éléments de mon travail sont en lien avec l'idée de fluidité.

C'est donc bien plus important que le sujet représenté...

Je pense que tout peut s'apparenter et devenir un sujet pour la peinture. Comme vous pouvez partir d'un roman merveilleux et en faire un film terrible ou, à l'inverse, partir d'un livre médiocre et en faire un grand moment de cinéma. Vous pouvez toujours trouver quelque chose d'intéressant dans l'image et le développer, comme le faisait Francis Picabia, par exemple, qui s'intéressait à tous types de sources, même si d'autres artistes sont davantage obsédés par un thème particulier.

Continuez-vous, néanmoins, à réaliser des portraits, ce « genre » sur lequel vous avez beaucoup travaillé ? Vous dites d'ailleurs que vous aimez peindre d'après modèle vivant.

En effet, je peins d'après nature et jamais d'après photographie. Certaines de mes œuvres, dans ces grands formats et un style un peu classique, peuvent s'apparenter à du Goya. Quand j'ai arrêté les grandes peintures abstraites - que sont aussi les *Plate Paintings* -, j'ai décidé de m'attaquer aux portraits, également pour cette raison je ne savais pas à quoi ils allaient ressembler. Depuis 1997, je vais à Venise dans un palais que l'on me prête et où sont exposées de nombreuses peintures du XVIII^e siècle. Ne pouvant les défier, j'ai recréé ma propre peinture, qui est symboliquement comme une marque blanche sur ces œuvres. Mais tous les travaux révèlent au final une sorte d'interaction avec des événements du quotidien. Certaines « taches », par exemple, viennent du fait que le soleil et les ombres faisaient un jour une marque sur un tableau, dans l'atelier, donc j'ai décidé de les peindre. Ensuite, j'ai collé une affiche, achetée rue du Cherche-Midi, à Paris. Ces différents matériaux accompagnent l'idée des différentes temporalités, qui sont toujours présentes dans mon travail.

Certains de vos travaux sont-ils, malgré tout, un hommage plus ou moins direct à la peinture classique ?

Non, mais c'est intéressant, car on peut en effet également penser à Diego Vélasquez. Je réemploie aussi des motifs d'anciens papiers peints que je reproduis sur du polyester, car cela renvoie à l'époque où ils étaient très à la mode, tout en s'inscrivant, là-encore pour moi, dans une échelle temporelle. Je vois les choses comme un palimpseste, comme si tout avait déjà existé et j'y réagis, dans la continuité ou l'inverse. Par exemple, les figures de ce papier peint ont été représentées par quelqu'un d'autre, mais je ne m'appesantis pas sur le sujet, pour les considérer comme une matière première pure.

Si vos peintures ne sont pas narratives, dans vos films vous avez justement opté pour des sujets ou des récits très forts, notamment dans *Le Scaphandre et le Papillon*, inspire de l'histoire de Jean-Dominique Bauby, ce journaliste devenu complètement paralysé, sauf de la paupière gauche. Ce sont les histoires que vous ne voulez pas raconter dans vos tableaux ?

Je pense qu'une partie de mon cerveau est celle d'un scénariste ou d'un conteur, mais les peintures ne sont pas des films. Un film revêt une vie interne qui lui est propre et se révèle, par nature, plus narratif. Peut-être que si je réalisais différents panneaux de peinture qui se suivraient je devrais inclure une histoire visuelle. Mais lorsque je conçois un film, je veux pouvoir parler dans un autre langage, et je passe d'ailleurs pas mal de temps à écrire. Ce que je ne peins pas, je peux l'écrire... ou l'inverse.

Pensez-vous que les compositions de vos peintures peuvent influencer les cadrages de vos films ?

J'ai longtemps tenté d'analyser cette question du rectangle et le fait que les choses proviennent d'angles différents. Par exemple, dans le film *Le Scaphandre et le Papillon*, le personnage principal ne peut pas bouger la tête. Cela m'a apporté une grande liberté pour expérimenter ce qui pouvait être dans le cadre ou non, même si c'est inhabituel. J'ai le privilège de pouvoir représenter le monde que j'ai envie de construire.. C'est d'ailleurs tout ce qui m'importe.

Vous aimez les réalisateurs Andreï Tarkovski et François Truffaut, même si vos films sont très différents...

Je pense que l'on voit dans mes réalisations l'influence qu'ils ont eu sur moi, tout comme Gille Pontecorvo, auteur de *La Bataille d'Alger*. J'aime aussi Les *Valseuses* de Bertrand Blier et le travail de Jean-Claude Carrière, un très bon ami à moi avec lequel je réfléchis en ce moment à un biopic sur Vincent van Gogh.

Sur Art Basel, les œuvres de Julian Schnabel sont à découvrir sur les stands des galeries Almine Rech, Pace, Blum & Poe et Sperone Westwater

« **Paintings that I hope Philip and David would like** »

Jusqu'au 14 août The Glass House
199 Elm Street New Canaan, Etats-Unis www.theglasshouse.org

« **Julian Schnabel** »

A partir du 1^{er} juillet Hall Art Foundation Schloss Derneburg Muséum
Schlossstrasse 1 Holle Allemagne www.hallartfoundation.org

« **Julian Schnabel** »

Du 14 septembre au 14 octobre Galérie Almine Rech
39 East 78th Street New York Etats-Unis www.alminerech.com